

Cascais, A. F. (2016). A Cultura Visual da Medicina e os prodígios da fotografia. In M. Oliveira & S. Pinto (Eds.), *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz* (pp. 87-96). Braga: CECS.

**ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS**

afcascais1@gmail.com

**UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (PORTUGAL)**

## **A CULTURA VISUAL DA MEDICINA E OS PRODÍGIOS DA FOTOGRAFIA**

### **RESUMO**

Deus fez a luz, mas, até ao aparecimento da fotografia, nada tinha sido possível fazer com ela, ou assim se pensava no século XIX e no início do século XX. A reflexão que acompanha a descoberta da técnica fotográfica e o seu uso na medicina, e que mais tarde se haveria de estender igualmente à radiologia e ao cinema, veiculava esse sentimento de prodígio relativamente a tudo quanto ela punha à disposição da exploração técnica e da demanda cognitiva. Enquanto tecnologia que conseguia dominar a própria luz, a fotografia veio a ser percebida como o instrumento derradeiro para a ciência e a arte médica. O presente texto recolhe três casos exemplares da História da Cultura Visual da Medicina em Portugal, designadamente no âmbito da Psiquiatria (a imagem fotográfica dos estigmas), da Medicina Forense (a técnica do “bertillonage”) e da Dermatologia (a imagem fotográfica de lesões na pele). Enquanto tecnologia baseada na luz que desempenhou um tão considerável papel na história da Cultura Visual da Medicina, a fotografia médica surgiu e desenvolveu-se no cruzamento da técnica, da ciência e das artes visuais e foi claramente percebida como um dos principais agentes que providenciou o estatuto laboratorial da moderna Medicina científica.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Técnica; fotografia; cultura visual; medicina

---

Deus fez a luz, mas, até ao aparecimento da fotografia, nada tinha sido possível fazer com ela. Ou pelo menos assim se pensava no século XIX e até ao início do século XX. A reflexão que, desde o século XIX, acompanha a descoberta da técnica fotográfica e da sua utilidade para a ciência e a arte médica, e que posteriormente se estenderia à radiologia e ao cinema,

exprimira essa experiência de prodígio e de tudo o que ele doravante permitia explorar em termos de conquista técnica e de demanda cognitiva. Tudo quanto até então não passava de metáfora literária, o “fazer luz”, de argumentação racional, o “esclarecimento”, de retórica narrativa, as “luzes da razão”, e, sobretudo, de correlação ou inferência teórica, a “evidência”, fisicalizava-o e materializava-o enfim a técnica fotográfica numa realidade visível nada mais nada menos que por meio da manipulação eficaz da luz, ela mesma: “Evidência, sabemos-lo, é da família da vidência, visão, vista. A palavra vem do verbo *videor*: *ex video* é uma vidência que vem de dentro. (...) Pertence à evidência a força ostensiva que anima as metafísicas da luz” (Gil, 1998, p. 84). A fotografia afigurava-se trabalhar com a própria matéria-prima da *physis* que, replicando-se sobre si mesma, se tinha aberto como espelho de si própria, rasgando o espaço de reflexão que torna possível a imagem como divisão primordial, mas, com ela, tudo quanto também é possível entendermos por um “saber”, e isto, antes de haver qualquer “sujeito” ou “consciência”, que restituía esse saber através de imagens verbais ou não-verbais, como lembra Bragança de Miranda na esteira de Jacques Lacan: “A imagem antes de ser uma ‘cópia’ é uma divisão, é um efeito de divisão. A imagem é, assim, uma lesão primordial na opacidade das ‘coisas’. A opacidade é dissipada pela divisão que extrai imagens da ‘densidade’ da matéria” (Miranda, 2001, p. 136). Como máquina de produção de reflexos, a câmara fotográfica tecnologiza, dissimulando-a de algum modo (e muito típica e obviamente no século XIX), a elementaridade daquela divisão iniciante em que ela se movimenta: “Daí que o grande salto técnico acabe por ser a fixação, a permanência dos reflexos. Temos que nessa capacidade para fixar, para produzir a permanência, a origem da ‘técnica’, mas também todo o pensamento especulativo” (Miranda, 2001, p. 141).

Por onde quer que fosse considerada no século XIX, a imagem fotográfica parecia afirmar não só uma existência prévia, mas que ela tinha sido exatamente como a fotografia a mostrava:

Porque o noema ‘Isto foi’ só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir directamente os raios luminosos emitidos por um objecto diferentemente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. [...] Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (Barthes, 2005, pp. 114-115)

Num texto seminal, Susan Sontag relembra como para Fox Talbot, a quem se deve a substituição do daguerreótipo pelo processo negativo-positivo em meados dos anos 1840, a câmara fotográfica surgia como um novo modo de registar uma imagem que se formava por ação exclusiva da luz, sem o concurso do lápis do artista (Sontag, 2012, p. 90). Precisamente, e ao passo que a pintura pertence à era da técnica artesanal de produção de imagens, a câmara fotográfica inaugura a “*mise en image*” (Barthes, 2005, p. 38) tecnocientífica que conjuga um processo fotoquímico, a revelação química do objeto do qual se recebem os raios por retardamento, e um processo físico, o dispositivo mecânico da *camera obscura* (Barthes, 2005, p. 24). A fotografia cumula em si a fé positivista no progresso indefinido do conhecimento humano e uma avaliação eufórica e utópica das possibilidades tecnológicas de manipulação eficaz dos fenómenos naturais ao serviço dos fins humanos. No entanto, essa indesmentível eficácia instrumental faz-se acompanhar de uma igual capacidade de produção de efeitos de sentido – aliás pioneiramente denunciada por Heidegger (1996) com a sua funesta distopia anti-técnica – à cabeça dos quais o próprio sentido do real, muito antes de se começar sequer a suspeitar da capacidade, hoje óbvia, de manipulação das próprias imagens fotográficas.

A história da Cultura Visual da Medicina (Cascais, 2014), na qual a Medicina portuguesa participa integralmente, comprova assim de forma ampla e exemplar a percepção generalizada acerca da fotografia que, ao dominar a própria luz, prometia oferecer o derradeiro instrumento com uma utilidade e uma aplicabilidade indefinida ao serviço da antiga persecução médica da transparência do corpo. De um ponto de vista médico-científico, a técnica da fotografia foi claramente percebida como um dos principais agentes que permitiam à medicina científica moderna aceder ao pleno estatuto laboratorial, abrindo aos saberes médicos possibilidades inéditas, designadamente no respeitante à descrição dos fenómenos normais e patológicos, ao diagnóstico e ao ensino médico, assim como, se bem que com menor incidência, quanto à comunicação da ciência médica, em particular no plano da prevenção e da educação para a saúde. Em Portugal, o uso da fotografia pela Medicina encontra-se documentado desde as décadas de 1850 e 1860, mas só se torna prática sistemática a partir dos anos de 1880 (Peres, 2014, pp. 116-119; Pimentel, 1971, pp. 7-16), tendo o seu pioneiro Carlos May Figueira recorrido aos serviços daquela que terá sido a primeira instituição nacional expressamente vocacionada para a fotografia científica, a Secção Fotográfica da Direção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topográficos e Hidrográficos e Geológicos do Reino, tutelada pelo Ministério das

Obras Públicas, Comércio e Indústria, criada em 1872 e que se desenvolveu sob a ação do pioneiro impulsionador da fotografia científica portuguesa José Júlio Bettencourt Rodrigues (Jardim, 2014, pp. 45-46).

Segundo Paul Virilio, a fotografia faria parte da segunda de três épocas de vigência de diferentes iconologias ou lógicas da imagem:

Com efeito, a era da *lógica formal* da imagem é a da pintura, da gravura, da arquitectura, que se encerra com o século XVIII. (§) A era da *lógica dialéctica* é a da fotografia, da cinematografia, ou, se se preferir, a do fotograma, no século XIX. A era da *lógica paradoxal* da imagem é a que principia com a invenção da videografia, da holografia e da infografia... (Virilio, 1994, p. 133).

Na era da lógica dialética da imagem, o que está em causa não é de modo nenhum, nem a realidade, nem a capacidade de a imagem a reproduzir de forma inteiramente verdadeira, isto é, de a representar tal como ela é, pelo que nada tem de surpreendente que o debate filosófico e científico se centre então na questão da *objetividade* das imagens mentais (Virilio, 1988, pp. 127-128). Acontece que o sustentáculo desse debate – aquilo que lhe dá razão de ser, que lhe garante um horizonte de inteligibilidade, pondo à sua disposição conteúdos e uma retórica para os esgrimir como argumentos – é a ciência positivista que triunfa no mesmo século XIX que assiste ao surgimento da técnica fotográfica. Nada terá pois de despiendo afirmar a afinidade profunda que as solidariza. A fotografia passa a corroborar o propósito que governa a empresa científica de apreender objetivamente o real. A fotografia reativa e atualiza nos seus próprios termos os termos de uma capacidade técnica inédita, o próprio sentido etimológico da *evidência* científica, o *dar a ver* o real tal como ele é. Trata-se de algo que, não sendo nem óbvio nem sequer pertinente no respeitante aos usos artísticos e quotidianos da fotografia de oitocentos, constitui, em contrapartida, o dado básico e fundador que explica os usos da fotografia na ciência em geral e muito particularmente na ciência médica do tempo. Tida como representação fiel e verdadeira da realidade, a imagem fotográfica adquire por isso mesmo um estatuto probatório no seio da racionalidade instrumental da ciência:

As fotografias fornecem provas. (...) Numa das variantes da sua utilidade, o registo de uma câmara incrimina. (...) Numa outra versão da sua utilidade, o registo de uma câmara justifica. Uma fotografia passa por ser uma prova incontroversa de que uma determinada coisa aconteceu. Por mais distorcida que a imagem se apresente, há sempre a

presunção de que algo existe ou existiu, algo que é semelhante ao que vemos na imagem. (Sontag, 2012, p. 14)

Probatórias, as fotografias científicas tornam-se por sua vez na norma para o modo como as coisas aparecem, transformando as próprias noções de realismo e bem assim de realidade, a qual passa a ser examinada e avaliada segundo a sua fidelidade à imagem fotográfica. É nesta a perspectiva que se deverá interpretar a ideia barthesiana de “referente fotográfico”:

Chamo ‘referente fotográfico’ não à coisa *facultativamente* real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. [...] (N)a Fotografia não posso nunca negar *que a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia. Aquilo que intencionalizo numa foto [...] não é nem a Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (Barthes, 2005, p. 109).

Eis porque, citando Tardieu – “O ministério sagrado do médico, obrigando-o a ver tudo, permite-lhe também dizer tudo” – Egas Moniz podia na sua época concluir que:

A visibilidade vai aos recônditos do organismo e às últimas divisões da matéria. Ver mais, ver tudo o que estava escondido aos nossos olhos, objectivar o que andava perdido em conjecturas, é a nossa grande ambição. (§) Ao século das luzes sucede o século das visibilidades. (Moniz, 1945, p. 70)

É inteiramente razoável admitir que esta percepção prodigiosa da ciência médica – e em particular da neurologia que era a especialidade de Moniz – tenha sido propiciada pela fotografia, sobretudo quando potenciada pela descoberta dos raios X, que definitivamente proporcionou a médicos e cientistas a plena consciência das possibilidades assim abertas pelas então novas tecnologias da imagem. Para os médicos da época, a medicina científica que tinha nascido debruçada sobre o cadáver dissecado no teatro anatómico, obrigada a extorquir à morte os segredos da vida, dispunha agora de um meio de trespassar a invencível obscuridade da carne até à mais recôndita visibilidade do corpo vivo, e desejavelmente, a prazo, da possibilidade de intervir antes de a doença levar a sua devastação às últimas consequências. No caso exemplarmente significativo da neurologia de

Moniz, tratava-se inclusive de realizar a mal disfarçada ambição de localizar nas circunvoluções cerebrais a sede da própria alma.

Com efeito, a fotografia faz jus a uma exigência fundadora da medicina experimental definida por Claude Bernard precisamente na época em que o recurso a ela começava a difundir-se na investigação, no ensino e na clínica. Trata-se do pressuposto epistemológico da anatomopatologia segundo o qual toda a afeição mórbida advém de uma lesão orgânica empírica ou tecnologicamente detetável, ou seja, a doença possui toda ela uma etiologia orgânica que constitui o dado positivo a partir do qual se desenvolve a ação médica. Compreende-se por isso que não é de modo nenhum por acaso que as lesões mais espetaculares que concitam a atenção da fotografia médica, e nomeadamente as lesões das doenças de pele ou as patologias com exuberante sintomatologia dermatológica, como foi o caso eminente da lepra nos primórdios da fotografia, tanto a nível internacional como no nosso país. De notar, também, que foi por essa via que a pulsão escópica da fotografia médica se fez de algum modo herdeira do voyeurismo dos antigos *cabinets de curiosités* e dos espetáculos de feira onde se exibiam “monstros” (“freaks”), provendo a Cultura Visual da Medicina de imagens de pessoas portadoras de graves deformidades, de nados-mortos horrivelmente disformes, de hermafroditas, de indivíduos afetados por gigantismo e nanismo, de gémeos siameses, de microcéfalos, entre outros, o que a história da imagem médica portuguesa confirma abundantemente desde a época de Carlos May Figueira (Pimentel, 1996, pp. 20-34).

Nesta conformidade, nada tem de negligenciável o papel desempenhado pela técnica fotográfica na transformação da relação entre o visível e o enunciável sobre a qual se ergueu a medicina experimental moderna:

(a) medicina como ciência clínica apareceu sob condições que definem, com sua possibilidade histórica, o domínio de sua experiência e a sua estrutura de racionalidade. (...) a clínica aparece para a experiência do médico como um novo perfil do perceptível e do enunciável... A *discreção* do discurso clínico (...) remete às condições não verbais a partir de que ele pode falar: a estrutura comum que recorta e articula o que se *vê* e o que se *diz*. (Foucault, 1980, pp. XIV-XVII)

A imagem fotográfica fala por si – *pictura loquens* – ela que dá a ver o real na sua verdade mais descarnada, oferecendo a sua paradoxal eloquência às coisas que transparecem na imagem, cabendo assim

a esta linguagem das coisas e, sem dúvida, só a ela, autorizar, a respeito do indivíduo, um saber que não fosse

simplesmente de tipo histórico ou estético (...) Foi esta reorganização formal e em profundidade, mais do que o abandono das teorias e dos velhos sistemas, que criou a possibilidade de uma experiência clínica: ela levantou a velha proibição aristotélica; poder-se-á, finalmente, pronunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica. (Foucault, 1980, pp. XII-XIII)

A ambição de uma visibilidade total e o ideal de total descritibilidade realizam-se pois na admirável sobreposição de

um olhar que escuta e um olhar que fala: a experiência clínica representa um momento de equilíbrio entre a palavra e o espectáculo. Equilíbrio precário, pois repousa sobre um formidável postulado: que todo o visível é enunciável e que é inteiramente visível, porque é integralmente enunciável. (Foucault, 1980, p. 131)

No entanto, este olhar no qual se soldam sem fissuras a visibilidade e a descritibilidade integrais nada tem de complacente para com o olho humano, cujas limitações corpóreas ultrapassa, permitindo ver para além do que a visão alcança a olho nu. Com efeito, a fotografia médica perfaz aquilo que desde Walter Benjamin se tem entendido como o inconsciente ótico:

É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. (...) Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do inconsciente instintivo. As características de estruturas, os tecidos de células, com as quais a técnica e a medicina gostam de se ocupar são, originalmente, mais familiares à câmara do que uma paisagem expressiva ou um retrato inspirado. (Benjamin, 1992, p. 119)

A fé na onisciência fotográfica parece ser o exato correlato da perseguição do ideal científico positivista (Sturken & Cartwright, 2001, pp. 16, 97, 285) de conhecimento objetivo, neutro e rigoroso e da concomitante descrição integral e sem resto dos fenómenos naturais: “Uma fotografia é frequentemente percebida como uma cópia não mediada do mundo real, uma película de realidade retirada à própria superfície da vida. Referimo-nos a este conceito como o mito da *verdade fotográfica*” (Sturken & Cartwright, 2001, p. 17). Mais, a fotografia parece corroborar a distância que afasta definitivamente essa apreensão científica do real da empiria e confirmar

assim a cisão epistemológica fundadora entre ciência experimental, por um lado, e conhecimento do senso comum, doxográfico, sensível, por outro. A fotografia integra deste modo de pleno direito o aparato experimental da ciência moderna, ao mesmo título que qualquer outro instrumento de laboratório, mas, mais do que isso, ela contribui, por si só, para conferir forma visual ao conhecimento:

a fotografia foi aproveitada pelos cientistas e em instituições médicas para fornecer um registo visual de experimentos, para documentar doenças e para registar dados científicos. Na *modernidade*, a ideia de ver mais longe, melhor, e para além do olho humano teve tremenda aceitação; a fotografia, como quintessência do *medium* moderno, ajudou a esta procura. A câmara foi imaginada por alguns como um instrumento omnividente. (...) Este acolhimento da imagem ou do instrumento de criação de imagens como aquilo que nos permite ver mais do que o olho humano continua a ser um tema do discurso científico. Nesta conformidade, o que é implicado é que a nova tecnologia da imagem médica permite ao médico ver o paciente com uma nova visão que vai para além da visão humana. Ela fala a linguagem da crença modernista nas capacidades da ciência e da técnica. As imagens científicas são assim percebidas como providenciadoras da capacidade de ver “verdades” que não são acessíveis ao olho humano. (Sturken & Cartwright, 2001, pp. 280-281)

Um dos exemplos da fotografia médica sem dúvida mais ilustrativo do inconsciente ótico é o da imagem da doença e do doente mental na psiquiatria (e, de modo especial, na psiquiatria forense). Trata-se, concretamente, da imagem do estigma da degenerescência na época de ouro das conceções degeneracionistas do virar do século XIX para o século XX, cujos grandes cultores portugueses foram Miguel Bombarda, Júlio de Matos e Sobral Cid, no campo psiquiátrico, e João de Azevedo Neves e Francisco Ferraz de Macedo no campo médico-legal, os quais são responsáveis por alguns dos mais ricos espólios fotográficos da Cultura Visual da Medicina em Portugal. Além do estigma físico, em regra consistente nas alterações morfológicas detetáveis pela mensuração antropométrica, o degeneracionismo criminal e psiquiátrico notava ainda estigmas psicológicos, comportamentais, psico-linguísticos, psico-motores, caligráficos, datiloscópicos, etc. que podiam incluir o travestismo, os tiques, as tatuagens, as posturas e movimentos estereotipados, as expressões faciais, a gestualidade e a linguagem obscena, as práticas eróticas, os hábitos alimentares, etc. todos eles



registados fotograficamente e, sobretudo no caso das imagens fotográficas de rosto e de corpo inteiro, com recurso à técnica do “bertillonage”, cedo recebida e adotada na medicina nacional, designadamente a partir da criação dos postos antropométricos e dos institutos de antropologia criminal e identificação civil, antecessores dos institutos de medicina legal. Levar-nos-ia impossivelmente longe nas exíguas dimensões do presente texto a explanação do papel da fotografia científica e médica na construção de uma imagem moderna de homem – uma antropologia – quando sobre o *grand guignol* do devir-humano a partir da animalidade deixa de ser possível espelhar a imagem e a semelhança divina mediada pelo *fiat* primordial.

Roland Barthes não deixava de ter a sua razão quando afirmava que

(u)ma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: *isto*, é isto, é assim! Mas não diz mais nada; uma fotografia não pode ser transformada (dita) filosoficamente, toda está carregada com a contingência da qual é o envelope transparente e leve. (Barthes, 2005, pp. 17-18)

Na verdade, não só o signo fotográfico é sempre suporte de algum tipo de interpretação como estamos doravante cientes que a imagem fotográfica se constitui pelo próprio olhar do fotógrafo que a constrói. Não há, neste sentido, imagem que não seja composta, pelo que laborava em erro o propósito condutor da fotografia médica:

De algum modo também, tal como a clínica instituía, através da descrição e do registo fotográfico, um corpo puro, naturalizado, pré-técnico, pré-cultural, também a fotografia se propôs devolver ao homem a representação em estado puro, a natureza sem mediação, o real assimbólico. (Medeiros, 2010, p. 265)

Justamente, corolário do realismo fotográfico, encontra-se a ideia que a fotografia se encontrava liberta da retórica discursiva e das figuras impressionistas próprias da narrativa, conferindo-lhe consistência imagética e inquestionável evidência visual como *index sui* que se impõe por si mesmo. Terminamos por onde principiámos: se, finalmente, se pode falar de uma demiurgia fotográfica é porque a câmara se propunha operar sobre a mais inefável, rarefeita, originária e sublime matéria-prima de luz que é o início de tudo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Barthes, R. (2015), *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cascais, A. F. (2014), A cultura visual da Medicina em Portugal: Um programa de pesquisa. In A. F. Cascais (Ed.), *Olhares sobre a cultura visual da medicina em Portugal*. Lisboa: Edições Unyleya.
- Gil, F. (1998). *Modos da evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Heidegger, M. (1996). *Essais et conférences*. Paris: Gallimard.
- Jardim, M. E. (2014). A cartografia e os processos fotomecânicos. In F. M. Costa & M. E. Jardim (Eds.), *100 Anos de fotografia científica em Portugal (1839-1939) – Imagens e instrumentos* (pp. 37-57), Lisboa: Edições 70.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade. Uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Miranda, J. B. (2001). As imagens no início. In M. V. Alves (Ed.), *Imagens médicas. Fragmentos de uma história* (pp. 132-147), Porto: Porto Editora.
- Moniz, E. (1945). Os raios Roentgen na neurologia. In E. Moniz, *Conferências Médicas*, I, (pp. 65-127), Lisboa: Portugália Editora.
- Peres, I. M. (2014). Fotografia médica. In F. M. Costa & M. E. Jardim (coord.), *100 Anos de fotografia científica em Portugal (1839-1939) – Imagens e instrumentos* (pp. 111-147), Lisboa: Edições 70.
- Pimentel, J. C. (1996). *A documentação pela imagem em medicina. História da sua utilização em Lisboa*. Lisboa: Universitária Editora.
- Pimentel, J. C. (1971). *Alguns aspectos da fotografia médica lisboeta no passado e no presente*. Separata de *Jornal do Médico*, LXXVII.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Virilio, P. (1994). *La machine de vision*. Paris: Galilée.